



Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

4 | Automne 2016
Médée à l'opéra

Entre Grand Siècle et *pop art*, trois mises en scène de la *Médée* de Charpentier

Fabien Cavaillé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1286>

DOI : 10.4000/skenographie.1286

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 57-64

ISBN : 978-2-84867-584-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Fabien Cavaillé, « Entre Grand Siècle et *pop art*, trois mises en scène de la *Médée* de Charpentier », *Sken&graphie* [En ligne], 4 | Automne 2016, mis en ligne le 05 juillet 2017, consulté le 06 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1286> ; DOI : 10.4000/skenographie.1286

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.

Presses universitaires de Franche-Comté

Entre Grand Siècle et *pop art*, trois mises en scène de la *Médée* de Charpentier

Fabien Cavaillé

- 1 Parce que les inventeurs de la tragédie lyrique espèrent ressusciter le genre antique, le sujet de Médée s'impose à eux. Il a la gravité nécessaire à ce spectacle qui entend atteindre le comble du tragique ; le merveilleux en constitue une des caractéristiques remarquables et permet de déployer le grand jeu des machines ; enfin, à Colchos, Corinthe ou Athènes, l'amour entre dans les motivations de Médée : or, la tragédie lyrique est là pour faire chanter les passions humaines. Dès 1675, pour leur troisième opéra *Thésée*, Lully et Quinault détachent un épisode du cycle légendaire de Médée et font entrer l'héroïne sur la scène lyrique française. Lorsqu'en 1693 Charpentier commande à Thomas Corneille un livret sur l'histoire de Médée, il entend donner à l'héroïne le rôle lyrique qui lui convient et rivaliser du même coup avec Lully. Ce nouveau couple adapte l'épisode le plus connu de la légende qu'Euripide et Sénèque avaient contribué à rendre célèbre : la trahison de Jason, la vengeance de Médée, l'assassinat magique de la rivale et le double infanticide. C'est prendre le parti de la tragédie, confrontant le spectateur à une héroïne à la fois malheureuse et violente. Alors que la fin heureuse est souvent de mise dans le modèle inventé par Lully et Quinault, Charpentier et Corneille font le pari de la noirceur, du sang et des larmes, sans espoir de consolation. Monter la *Médée* de Charpentier aujourd'hui implique d'écouter le choix en faveur de la tragédie, du déchirement des passions et de la violence vindicative qu'ont fait compositeur et librettiste.
- 2 Mais c'est aussi se confronter à la tragédie lyrique en tant que forme spectaculaire éloignée de nous. Disparue des scènes lyriques dès le milieu du XVIII^e siècle et ressuscitée dans les années 1980, au cours de ce moment « baroqueux » qui a renouvelé notre rapport au répertoire, la tragédie lyrique n'a pas de continuité d'interprétation. Il revient aux équipes artistiques d'inventer ou de retrouver une manière de jouer, chanter, danser le prologue, les cinq actes et leurs divertissements, de concevoir une forme, des corps et des

images pour les figures allégoriques, mythologiques ou grotesques dont Corneille et Charpentier émaillent leur œuvre : l'Amour et ses captifs, les Démons des Enfers, la Gloire, la Victoire et leurs bergers héroïques, etc. Quel rapport instaurer avec le XVII^e siècle, avec le mythe du Grand Siècle et de Louis XIV, avec le temps révolu et lointain du classicisme ? L'histoire des mises en scène de *Médée* témoigne des choix, des conciliations ou des hésitations des artistes entre leur fascination pour la fable et l'attrait non moins puissant pour la tragédie lyrique en tant que forme ou pour le XVII^e siècle français. Courte histoire sans doute que celle de ces mises en scène et néanmoins parlante : elle dessine l'évolution de nos rapports au patrimoine spectaculaire français comme la fascination persistante pour la violence de Médée.

Médée et l'univers wilsonien (Lyon, 1984)

- 3 Le retour de *Médée* sur la scène française est d'abord le fait de Robert Wilson, qui crée le spectacle à l'Opéra de Lyon à l'automne 1984, en diptyque avec la *Medea* de Gavin Bryars, opéra contemporain d'après la tragédie d'Euripide. Si Wilson répond à une commande de Jean-Pierre Brossmann pour l'Opéra de Lyon, la figure de Médée est ancrée dans son œuvre. Dès 1979, il commande à Bryars une musique pour accompagner une mise en scène qu'il aimerait faire de la *Médée* d'Euripide. Le projet, d'abord porté par la Fenice de Venise, se transforme en opéra de sorte que Brossmann a l'idée de lui apparier une œuvre jumelle, bien plus ancienne et d'un style différent : c'est la *Médée* de Charpentier. La double *Médée* wilsonienne de 1984 n'est pas un hasard de programmation car, dès le *Regard du sourd* en 1971, sa figure hante les réalisations de Wilson : « Une femme tue un enfant... Tout, ou presque, commence avec cette scène du *Regard du sourd*, scène primitive de l'œuvre de Robert Wilson, matrice rayonnante et point aveugle tout ensemble¹. » Image mythique et hypnotique à force de ralentissement et d'étirement du temps, l'infanticide maternel et, avec lui, la silhouette de Sheryl Sutton en robe noire traversent l'œuvre. Ce n'est donc pas un hasard si Wilson imagine sa mise en scène de *Médée* pour Jessye Norman qui ne peut malheureusement tenir le rôle et qui est remplacée par Esther Hinds, autre soprano afro-américaine. D'autres archétypes de l'univers wilsonien hantent l'opéra de Charpentier : la statue de Robert E. Lee, le général confédéré de la guerre de Sécession ; les chaises ; deux femmes en costume des années 40 accomplissant en avant-scène mille petites actions ordinaires tandis que le drame se déroule derrière elles. L'appropriation de la tragédie lyrique passe aussi par la transformation du prologue. Alors que d'autres productions ultérieures supprimeront cette ouverture à la gloire de Louis XIV, Wilson la réinvente. La célébration des victoires royales disparaît ; la musique de Charpentier n'existe que par fragments enregistrés, mélangés à des bruits quotidiens, à la sirène d'une ambulance ou au chant d'un kaddish. Tout un monde d'images sans rapport direct avec la tragédie lyrique défile sur la scène et mêle l'Antiquité au monde contemporain, le XVII^e siècle à la mythologie personnelle de Wilson. Le spectacle repose sur la confrontation de ces univers qui produit des associations d'idées et ouvre les sens de l'opéra. Si marqué qu'il soit par l'imaginaire du metteur en scène, à aucun moment, pourtant, la *Médée* n'apparaît comme contemporaine : Wilson l'inscrit dans une temporalité mythique, sans commune mesure avec le nôtre, comme une « abstraction immémoriale² ». Le spectacle n'est jamais froid et la critique journalistique souligne la finesse des détails, la mesure de la composition, la beauté qui se dégage de tout le spectacle. Sans jamais être jolies ou décoratives, les images inventées par Wilson

conviennent à la musique de Charpentier et à la grandeur tragique de l'œuvre. Certaines scènes restent dans les mémoires : ainsi de l'envol de Médée, une fois ses crimes commis. L'héroïne s'élève dans les airs tandis que sa robe tendue jusqu'aux deux côtés de la scène se déplie et tombe au sol, comme une pyramide démesurée du haut de laquelle elle humilie Jason.

La Médée « baroque » de Jean-Marie Villégier et William Christie (Paris, 1993)

- 4 Il faut attendre près de dix ans pour que la tragédie de Charpentier retrouve le chemin de la scène. La production des Arts florissants mise en scène par Jean-Marie Villégier entend renouveler le succès d'*Atys* dont les représentations entre 1986 et 1992 ont assuré une reconnaissance mondiale au mouvement « baroque » : le spectacle a prouvé que la forme de la tragédie lyrique, l'alternance des airs et des danses, la tension entre le code dramatique et l'expression des passions faisaient le plaisir même de la représentation. C'est à peu près la même équipe qui travaille sur *Médée*, avec des principes similaires : William Christie et les Arts florissants, Jean-Marie Villégier pour la mise en scène, Béatrice Massin pour la chorégraphie des divertissements. L'interprétation musicale et chorégraphique est historiquement fondée, sans chercher à reconstituer le spectacle originel. Comme dans *Atys*, Jean-Marie Villégier met en scène le contexte de l'œuvre : une cour royale de la fin du XVII^e siècle, prise entre la rigueur du protocole et la dissipation hédoniste, entre l'or de la gloire monarchique et les ténèbres des affaires de sorcellerie. Carlo Tommasi imagine un décor unique, une salle de palais circulaire aux murs de brique, couronnée d'une galerie où les courtisans surprennent les entretiens des personnages ou observent les cérémonies qui rythment la tragédie. Selon Tiphaine Karsenti, le spectacle repose sur un enchaînement de rituels. Tout en conservant musique et paroles du prologue, Villégier imagine que cette célébration initiale soit liée au baptême des enfants de Médée et de Jason. À la fin de l'œuvre, le rite funéraire de la mort des enfants répond à cette première fête et clôt la suite de cérémonies qui a scandé l'avancée du drame : bals et banquets de la cour, messe noire de Médée et de ses compagnes. Alors que les divertissements éclatent d'une joie insouciant où s'étourdissent les courtisans, l'acte III est le cadre d'une cérémonie nocturne et secrète où Médée est rejointe par un chœur de femmes, la tête couverte de leur chaperon, serrant dans leur main une faible bougie. Tiphaine Karsenti montre comment le spectacle de Villégier oppose deux conceptions du sacré : celui que la cour de Créon dénature par trop de profane, celui que Médée incarne, archaïque et violent, mais pur et efficace. Ainsi la tragédie lyrique de Charpentier, la forme la plus élaborée des plaisirs du XVII^e siècle, représente sa propre dénonciation par le biais de Médée, seule à aspirer à l'absolu du sacré³.
- 5 Comme dans *Atys*, Villégier choisit de donner une représentation critique du XVII^e siècle, de lire à travers la fable de Médée les tensions propres à la société de la fin du règne de Louis XIV : la radicalité d'un sacré austère et pur contre la sécularisation du monde et la quête de plaisirs. La tragédie lyrique est alors prise à rebours, sans tomber dans le piège fastueux des machines et le déploiement magnifique d'images qui donneraient du Grand Siècle une représentation sans ombres. Avec *Médée*, Villégier poursuit son archéologie du patrimoine spectaculaire français – archéologie au sens propre puisqu'il retrouve des

formes oubliées et les remet sur la scène, archéologie au sens de Foucauld en ce qu'il aborde la mémoire théâtrale, et à travers elle la mémoire nationale, comme des productions idéologiques dont il faut défaire la dimension mythique.

La *Médée* « pop » de Pierre Audi et de Jonathan Meese (Paris, 2012)

- 6 La *Médée* des Champs-Élysées se construit contre la grande production de Villégier et Christie, non pas seulement parce que Pierre Audi a cherché une autre voie mais parce que, de manière plus profonde, notre rapport au répertoire et à sa mise en scène a changé. La *Médée* de Christie et Villégier était représentative d'une certaine conception de la mise en scène des classiques : lecture critique des œuvres anciennes, travail de l'historicité et des processus mémoriels du répertoire mais aussi quête de la beauté théâtrale, du faste et de la sensualité de la représentation. Face à la *Médée* des Arts florissants, le spectacle conçu par Pierre Audi et Jonathan Meese efface toute référence au XVII^e siècle et ne cherche aucune interprétation de la fable. La mise en scène se contente de placer avec justesse les interprètes, mettant en avant le rôle de Médée qui hante le plateau plus souvent que dans le livret. Il faut aussi ordonner les positions et les mouvements des chœurs, créer un déroulement fluide et évident des cinq actes. Audi soigne la narration du spectacle et rapporte tout à l'intrigue. L'identification de certains personnages se limite à l'accessoire ou au costume : blondeur de Créüse, élégance sobre de Jason, cape dorée de Créon, imperméable de plastique rouge aux plis cassants pour Médée. Exception faite de quelques symboles évidents (croix de fer pour la guerre, lingots d'or qui jonchent le sol), toute la dimension allégorique et mythologique de l'œuvre disparaît ou presque. La Victoire, les Argiens, les Démones portent des costumes minimaux, voire abstraits ; l'Amour a bien ses ailes mais il est difficile de reconnaître les longs fils qui partent de sa machine comme les chaînes qui emprisonnent ses Captifs. Le seul geste marquant concerne le prologue : la célébration monarchique est assumée par les trois personnages principaux du drame – Médée, Jason, Créüse qui chantent la gloire de Louis XIV sous le regard d'un Créon en manteau royal. Créüse/la Victoire apparaît d'emblée comme la femme convoitée ; Jason chante le rôle du berger héroïque et inconstant, tandis que Michèle Losier (Médée/la Gloire) rôde et contemple les duos entre Sophie Karthäuser (Créüse) et Anders Dahlin (Jason). Dès l'ouverture de la tragédie, le triangle amoureux est mis en place et ironise le texte du prologue. Mais cette réinterprétation se fait au profit de la clarté narrative du spectacle. De même, les passages chorégraphiés sont toujours une représentation de la situation dramatique en cours, et non des divertissements autonomes.
- 7 Le minimalisme de la mise en scène répond à la scénographie de Jonathan Meese. Si la critique s'est beaucoup arrêtée à son inspiration *pop*, aux découpages de visage féminin, aux inscriptions provocantes (« L'Amour c'est moi », « SOS », « La Cuisine »), elle a moins souvent relevé le mouvement incessant des châssis, des éclairages et des filtres. Tout en n'étant jamais historique, le spectacle retrouve par là la part que jouent les machines dans la tragédie lyrique française. La dimension plastique du spectacle s'affirme par la succession rapide des tableaux : les châssis sont des à-plats colorés, des formes découpées dans la couleur saturée, tantôt écrans où se projettent les ombres des chanteurs, tantôt grilles dans lesquelles sont collés les fragments d'un corps féminin désiré et découpé (yeux, bouche). Comme chez Wilson, et sans doute comme en 1693, dans le spectacle

imaginé par Jean Bérain, la *Médée* des Champs-Élysées frappe par sa façon de contenter et l'oreille et l'œil, dans une union des sens caractéristique du projet de la tragédie lyrique. Le travail plastique de Jonathan Meese, comme la mise en scène de Pierre Audi, cherche un vocabulaire contemporain pour représenter la part tragique de l'œuvre. Dès l'acte II, une silhouette voilée de noir se glisse dans le divertissement italien pour chanter les souffrances de l'amour ; d'autres formes voilées de noir envahissent peu à peu le spectacle à l'acte III, à mesure que la mort s'approche. Dans cette scénographie qui exalte la couleur et la forme nette, la tragédie s'incarne dans l'informe et dans l'obscur. Par contraste, le spectacle se clôt sur une véritable épiphanie du mal : Médée au sommet d'une pyramide de praticables, entourée d'un obturateur doré et dentelé qui est tout à la fois char du Soleil, gloire rayonnante et scie sauteuse.

- 8 Ces trois mises en scène de la *Médée* de Charpentier témoignent de la progressive assimilation de la tragédie lyrique du XVII^e siècle par la scène contemporaine comme de l'évolution de notre rapport aux œuvres anciennes : primat de la fable et de l'expérience sensible du spectateur, « présentisme »⁴ sans failles et effacement du passé. Pourtant, quelles que soient les options artistiques, la fascination pour Médée et la radicalité de son geste perdure : nous n'en avons pas fini avec la tragédie.

NOTES

1. Frédéric MAURIN, Robert Wilson. *Le temps pour voir, l'espace pour écouter*, deuxième édition revue et augmentée, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 2010 [1998], p. 19.

2. *Id.*, p. 240.

3. Tiphaine KARSENTI, « Éclairer l'obscur – la *Médée* de Thomas Corneille mise en scène par Jean-Marie Villégier », in *Magia, Gelosia, Vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, Milano, Cisalpino-Istituto editoriale universitario, 2006, p. 373.

4. Anne-Françoise Benhamou emprunte le terme à l'historien François Hartog. Voir Anne-Françoise BENHAMOU, « Classiques intempestifs », *Dialogue avec les classiques. Outre-scène*, n° 5, 2005, p. 5.